CĂTĂLIN CONSTANTINESCU
Universitatea „Al. I. Cuza", Iaşi

Metaforă şi negaţie în Metamorfoza de F. Kafka

Metaphor and Negation in Kafka's Metamorphosis

Keywords: metaphor, metamorphosis, fictional experiment, literary nihilism, irrational

Abstract:
One of Kafka's most obsessive and universally meaningful fictions, *The Metamorphosis* could be seen as an incentive for a search of the possible connections between the metaphor and the anxieties generated by the eternal strife between the rational and the irrational. This is a constant feature of Franz Kafka's literary thought, his modern nihilistic approach being suggested by terms such as *absurd*, *irrational* and *loss of meaning*. This study analyses the role of the metaphor and the way it integrates into the discourse, in an attempt to identify the elements that lie at the basis of the whole dialectical process of negation. The purpose of our approach is to show that the poeticity of Kafka's story does not originate in the metamorphosis achieved by metaphor, but in the „counter-metamorphosis" achieved by the transformation of metaphor – as Walter Sokel, Stanley Corngold and other critics have demonstrated.

Considerată de mulţi exegeţi drept cea mai obsedantă, tulburătoare şi universală dintre ficţiunile sale, *Metamorfoza* lui Franz Kafka poate fi abordată din perspectiva „obsesiilor" derivate din disputa dintre raţional şi iraţional – cosubstanţială concepţiei nihiliste kafkiene. În studiul de faţă vom încerca să analizăm statutul metaforei în lumina relaţiei cu viziunea modern-nihilistă a lui Kafka şi cu dimensiuni ca absurdul, iraţionalul şi vidul de semnificaţie definitorii pentru negativism.

Remuşcările, sentimentul de vinovăţie – aşa cum mărturiseşte corespondenţa lui Kafka – resimţite vizavi de *Metamorfoza* care întrerupea scrisul la ceea ce avea să devină *Amerika*, trebuie corelate cu o puternică şi acută conştiinţă a imperfecţiunii *Metamorfozei*. Dieter Hasselblatt caracteriza proza lui Kafka drept „*iniţiofugală*"[1], o proză care se sustrage finitudinii – e incompletă, neterminată, aşa cum observa şi Harold Bloom: „poveştile mai lungi (...) nu au forţa să susţină tensiunea pînă la sfîrşit"[2]. După Stanley Corngold, este mai uşor să analizăm „acţiunea" din *Metamorfoza* dacă vorbim despre identitate ca punct de plecare radical[3]: este „relatarea" transformării unui om într-un gîndac monstruos, proces în cadrul căruia se realizează o altă schimbare – metamorfozarea unei figuri de limbaj. Metamorfoza ar începe aşadar cu transformarea unei metafore într-o „fiinţă

[1] Dieter Hasselblatt, *Zauber und Logik: Eine Kafka-Studie*, Cologne, Verlag Wissenschaft und Politik, 1964.
[2] Harold Bloom, *Canonul occidental*, traducere de Diana Stanciu, postfaţă de Mihaela Anghelescu Irimia, Bucureşti, Editura Univers, 1998, p. 350.
[3] Stanley Corngold, *Franz Kafka. The Necessity of Form*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1988, p. 49

ficţională" avînd atributele literale ale acestei figuri. Povestea se dezvoltă pe măsură ce aspectele metaforei capătă concreteţe şi detalii.

Asumînd iniţial că metafora înseamnă metamorfoză, Kafka transformă metafora înapoi în „realitatea" ei ficţională, iar această „contra-metamorfoză" devine punctul de plecare al istorisirii, după Walter Sokel[4]. Pe urmele acestui mecanism, s-ar putea spune că forţa *Metamorfozei* stă în alegerea şi extensia metaforei. Pe de altă parte, tot Sokel sugera că poeticitatea nu îşi are sursele în metamorfoza conţinută de metaforă, ci în „contra-metamorfoza" realizată de transformarea metaforei. Problema metaforei este una de importanţă majoră: Kafka a identificat în limbajul metaforic un obstacol crucial în eforturile sale. Se poate vorbi despre disperarea tot mai mare implicată în critica limbajului metaforic care conduce la afirmarea exigenţei adevărului în această lume posibilă şi care suprimă exigenţa estetică. E conştientizarea limitărilor, derivată din perplexitatea lui Kafka vizavi de rolul metaforei în opera de artă şi disperarea de a scăpa de ea[5]. Şi dacă expresionismul este mişcarea literară care exploatează metamorfoza metaforei (expresionismul fiind o extindere suplimentară a metaforei) – atunci Kafka este prin excelenţă un autor expresionist[6].

„Contra-metamorfoza" metaforei este inspirată de respingerea fundamentală a metaforei de către Kafka. Finalitatea poate fi atinsă prin literalizarea metaforei, proces posibil dacă metafora este scoasă din context, motiv pentru care nu mai funcţionează decît ca nume, conducîndu-ne spre totalitatea trăsăturilor unui obiect – în cazul de faţă gîndacul, ales pentru a desemna sensibilitatea morală a sinelui. Literalizarea presupune deplasarea atenţiei asupra gîndacului şi trăsăturilor lui. Pe măsură ce acest proces continuă, experimentăm şi luăm contact, ca şi lectori, cu trăsăturile care pot fi asociate sensibilităţii amintite, sîntem originatorii unei metamorfoze, după cum arată Corngold[7]. Acelaşi critic american afirmă că geneza monstrului este independentă de structura metaforei.

Limbajul figurat este un soi de potenţialitate depozitată în interiorul limbii, în timp ce limbajul poetic reprezintă deja o construcţie, o utilizare a acestui material brut. Corngold insistă asupra înţelgerii ficţiunii kafkiene pornind de la asumarea faptului că autorul nu şi-a conceput scrisul ca act de compensare a personalităţii sale contradictorii, refuzînd cu scepticism psihanaliza. De aceea nu ar trebui exacerbată importanţa metaforei originare a *Metamorfozei* – „omul este vermină" – deoarece aceasta nu reprezintă identitatea empirică a gîndacului. Importantă este forma unei astfel de metafore, care apoi este distorsionată[8].

---

[4] Walter Sokel, *Franz Kafka*, New York, Columbia University Press, 1966. În Stanley Corngold, *op. cit.*, p. 51

[5] Stanley Corngold, *op. cit.*, 55. În acest context, am adăuga observaţia derivată din grila deleuziană care opune metamorfoza metaforei: „Kafka ucide în mod deliberat orice metaforă, orice simbolism, orice semnificaţie, ca şi orice desemnare. Metamorfoza este opusul metaforei." În Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka: Pentru o literatură minoră*, traducere şi postfaţă de Bogdan Ghiu, Bucureşti, Editura Art, 2007, p. 38.

[6] *Ibidem*, p. 79.

[7] *Ibidem*, p. 55.

[8] *Ibidem*, p. 67.

Continua alterare a corpului lui Gregor sugerează o metamorfozare continuă. Distorsiunea metaforei în *Metamorfoza* este inspirată de o intenţie estetică, ce se manifestă prin intermediul distrugerii şi rezultă în crearea unui monstru, avînd o existenţă opacă. Sensul intenţiei kafkiene este conţinut de termenul *Ungeziefer*, derivat din germana medievală desemnînd „animal necurat, nepotrivit pentru sacrificare" – după cum explică Klaus Wagenbach[9]. Metamorfozarea kafkiană a metaforei seamănă cu un act comprehensiv în care cineva poate distinge trei ordini a semnificaţiilor, care toate apar în *Metamorfoza*. Tripartiţia este un efect cauzat de trei aspecte: în primul rînd, metafora distorsionată este un element familiar la limbajului comun; apoi, distorsiunea fiind incompletă, metafora originală menţine o existenţă secundară în interiorul metamorfozei, iar miezul *acestei* metafore – gîndacul parazit – este negativ şi respingător; în final, sursa metamorfozei este nu metafora familiară, ci o intenţie estetică radicală. Luate laolaltă aceste semnificaţii se întrepătrund în manieră dialectică.

Kafka transformă o figură de limbaj înglobată în limbajul comun. Intenţia este de a transforma familiarul în straniu, nu de a inventa unul nou. Accentuarea înstrăinării monstrului de mediul său familiar în cadrul metaforei – gîndacul mizerabil, vermina – echivalează cu accentuarea înstrăinării lui Gregor Samsa de familia lui.

Condiţia metaforei distorsionate modelează drama familială din Metamorfoza – *Ungeziefer* ar reprezenta sensul complet al termenului *ungeheuer* (monstruos), adică o fiinţă ce nu poate trăi într-o familie[10]. La rîndul ei, familia se defineşte pe sine prin uşurinţa cu care intră în coliziune cu problema lui Gregor. Pînă la finalul povestirii imaginea unităţii familiei supravieţuieşte „istoriei".

Potrivit lui Nietzsche, sursa nihilismului o constituie pierderea valorilor supreme (credinţa în Dumnezeu, în nemurire, în principii etice): lipseste finalitatea. Nihilismul ar însemna o interpretare foarte specifică derivată din nevoia spirituală şi intelectuală: o interpretare moral-creştină. Aşa cum susţine Wilhelm Emrich, Franz Kafka s-a confruntat cu nihilismul în două planuri: literar şi biografic[11]. Opera lui Kafka pare să mărturisească încercarea de a scăpa, prin abandonarea de sine, de anihilarea materialistă prin intermediul absolutului, de asemenea şi de anihilarea absolutului prin intermediul unei existenţe total relativizate. Emrich îl include pe Kafka în cadrul unui nihilism modern, născut din vid, din nimic. Totul este lipsit de sens şi dezgustător, noţiuni ca dezgust, plictiseală, *iraţional* şi *absurd* devenind centrale şi recurente în literatura nihilistă a secolelor 19 şi 20[12].

---

[9] Klaus Wagenbach, *Franz Kafka: Eine Biographie seiner Jugend (1883-1912)*, Bern, Francke, 1958. În Stanley Corngold, *op. cit.*, p. 57. Formula originală cu care începe *Metamorfoza* – *„Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt"* – devine în româneşte: „Într-o bună dimineaţă, cînd Gregor Samsa se trezi în patul lui, după o noapte de vise zbuciumate, se pomeni metamorfozat într-o *gînganie* înspăimîntatoare." [subl.n.] Franz Kafka, *Metamorfoza: povestiri*, traducere de Mihai Izbăşescu, Bucureşti, Leda, 2005, p. 5.

[10] Corngold, *op. cit.*, p. 58.

[11] Wilhelm Emrich, „Franz Kafka and Literary Nihilism", in *Journal of Modern Literature*, vol. 6, nr. 3, sep. 1977, p. 367.

[12] *Ibidem*, p. 368.

Nihilismul literar (Büchner, Grabbe, Ionesco sau Beckett) implică ideea de carusel lipsit de semnificaţii în care este angrenat individul – văzut ca marionetă, animal sau obiect, angrenat într-o perpetuă călătorie. După cum aminteam mai sus, pornind de la studiul lui Emrich, Kafka concepe o formă de „apărare" împotriva anihilării absolute a existenţei.

Kafka se identifică (în mod clar) cu nihilismul epocii sale, el nemaigăsind nici cea mai mică posibilitate de reînnoire a tradiţiilor religioase sau de a stabili relaţii cu ele.

Cum bine observa Bloom, negaţia freudiană (Nabokov respinge grila de lectură freudiană a *Metamorfozei*[13]) sau cea kafkiană (înrudită – sub forma aforismelor şi parabolelor – cu Wittgenstein, Schopenhauer sau Nietzsche, Goethe sau Heine) diferă de cea hegeliană, idealistă, fiind îndreptată spre marginal şi traduce o spiritualitate autonomă, distanţată de credinţă sau ideologie.

Kafka se opune dialecticii negative, pe care el o asociază unor jocuri filosofice perdante: el nu este un „critic al timpurilor sale", nici în termenii pesimismului conservator, nici în termeni revoluţionar-progresivi. El vorbeşte, mai degrabă, despre individul asaltat de motivaţii, judecăţi, aflat în căutarea semnificaţiilor, a dreptăţii. Reflecţiile şi monologurile interioare nu ar fi decît încercări de a ne motiva, de a acuza, condamna sau justifica. Bloom arăta că în cazul lui Kafka trebuie să vorbim despre negativism personal înţeles ca şi cunoaştere de sine.

Viziunea nihilistă a lui Kafka – lumea modernă este invalidă, sinonimă cu vidul şi care distruge toate sensurile în numele răului, care a devenit absolut. Kafka se simte responsabil şi direct obligat să răspundă acestei lumi pe cale de extincţie. Se simte legat de legile necunoscute care ar putea reface lumea, adică o ordine avînd un sens în interiorul acestei societăţi care se autodistruge. În ciuda disperării sale, el rămîne ataşat efortului de a scrie. Distanţa sa critică extremă, coroborată cu o luciditate extremă, a potenţat disperarea extremă, inabilitatea de a trăi şi gîndi ca toţi ceilalţi, după cum arată Emrich: Kafka are o poziţie particulară, topoii vechi ai nihilismului fiind răsturnaţi. Somnul omenirii, lipsită de curiozitate, conştiinţă, capitulînd în faţa absurdului, asociat cu un tărîm pustiu şi rece sînt imagini preferate ale nihilismului[14]. Kafka însuşi ar fi ultimul supravieţuitor al acestui tărîm pustiu.

Căutarea, examinarea, curiozitatea, experimentul – acestea sînt categoriile decisive care determină forma şi conţinutul scrierilor lui Kafka. Toate scrierile sale se bazează pe un mare experiment. Kafka nu s-a putut elibera de toate aceste experimentări, în ciuda eşecurilor şi absurdităţilor care apar în mod necesar în urma acestor probleme şi experimente. Kafka era convins de existenţa unei legi absolute, a unui for indestructibil şi că nihilismul nu înseamnă ultimul cuvînt al timpurilor noastre şi nici adevărul ultim: omul nu poate trăi fără un adevăr etern în ceva

[13] Vladimir Nabokov, *Cursuri de literatură*, traducere de Cristina Rădulescu, Bucureşti, Editura Thalia, 2004, p. 200: „Kafka însuşi era extrem de critic faţă de ideile freudiene. El considera psihanaliza (citez) o eroare neajutorată şi privea teoriile lui Freud ca pe nişte imagini foarte aproximative, foarte rudimentare, care nu acordau importanţă detaliilor adică, şi asta înseamnă mai mult, esenţei lucurilor. Acesta este un al motiv pentru care aş dori să elimin abordarea freudiană şi să mă concentrez în schimb asupra momentului artistic."
[14] Emrich, *op. cit.*, p. 376.

indestructibil. Franz Kafka ar fi cel mai mare nihilist al modernității, dar nu în sensul nihilismului literar, ci în sensul observației critice a omului care se luptă continuu. Afirmația sa – „mă aflu la sfîrşitul începutului" – traduce perfect poziția sa. Se află la sfîrşit pentru că vine din trecut, şi se află la început pentru că nu a învins nihilismul. Nu l-a învins, nu l-a cucerit, pentru că nu şi-a propus.[15] Instanța nu mai este Dumnezeu, nu poate poate fi o realitate transcendentală. Există în noi ceva, un element indestructibil pe care noi nu-l cunoaştem şi care totuşi rămîne prezent în noi. Potrivit lui Kafka, ideea că nu există nimic în afara lumii spirituale ne răpeşte speranța, dar ne oferă certitudinea; substanța indestructibilă a omului[16] nu poate fi atinsă de nihilism şi de relativism şi este singura realitate perenă, chiar dacă noi nu o cunoaştem. Avem certitudinea că în mijlocul luptei nu contează nimic şi că nu există nimic altceva în afara lumii spirituale. Dar, aşa cum afirma Bloom, este mai prudent să nu-l considerăm pe Kafka drept autor religios[17].

Revenind la rolul metaforei structurante a povestirii kafkiene, vom spune că sarcina interpretării monstrului care devine Gregor Samsa este mai dificilă – transformarea sa este obscură şi poate fi înțeleasă numai prin intermediul aproximărilor statutului de semn opac al lui Gregor. Dacă ar fi vrut să sugereze o metamorfozare temporară, Kafka l-ar fi încurajat pe Gregor sa vorbească; dacă autorul ar fi vrut să sugereze solitudinea rezultată din pierderea absolută a semnificațiilor ar fi prezentat condiția sa ca pe o consecință a pierderii calităților umane, arată Corngold. Opacitatea lui Gregor se datorează intenției de a-l menține în solitudine deposedat de limbaj; este situat în solitudinea unui semn indescifrabil. Cu alte cuvinte: corpul său este un limbaj al disperării.

Metafora transformată păstrează urmele stării sale originale. Conştiința lui Gregor se defineşte prin referire la forma sa inițială: deşi Gregor nu poate comunica el continuă să îşi amintească. Metamorfoza din povestirea lui Kafka converteşte un cuvînt cu identitate cvasinaturală, cu identitatea înrădăcinată şi familiară a limbajului comun, într-un cuvînt avînd caracteristica unei conştiințe unice. Cuvîntul distorsionat, fără trecut sau viitor, sugerează o minte dominată de nostalgia vieții anterioare.

Relația ambivalentă a lui Gregor cu familia, inspirată din relația dintre limbajul figurat convențional şi cel literar ar sugera propria ambivalență a lui Kafka în raport cu intimitatea[18].

---

[15] *Ibidem*, p. 377.

[16] Harold Bloom sublinia: „A crede înseamnă a fi, pentru că ființa nu poate fi distrusă în adîncul ei. Dar credința este redundantă pentru că Dumnezeul personal este doar metafora sentimentului indestructibilității, sentiment care ne uneşte fără să vrem." *Op. cit.*, p. 356.

[17] „Sînt o mulțime de demoni mascați în îngeri sau zei şi sînt animale enigmatice (sau combinații asemenea animalelor), dar Dumnezeu e mereu altundeva, departe, în abis, sau adormit sau poate chiar mort. Pe Kafka, un geniu aproape unic al fanteziei, nu-l putem considera scriitor religios, ci autor de «poveşti»." Harold Bloom, *op. cit.*, p. 353.

[18] Corngold, *op. cit.*, p. 61. Paradoxal sau nu, este posibilă o operație de disjungere la nivelul dorințelor lui Gregor Samsa: „Mai ales în *Metamorfoza* apare distincția dintre două stadii ale dorinței: pe de o parte, atunci cînd Gregor se lipeşte de *portretul* femeii cu blănuri şi înclină capul spre uşă, într-un efort disperat de a mai păstra ceva în camera sa pe cale să

Gregor Samsa nu este un artist, ci un obiect estetic – corelativul unic al unei intenţii poetice. De la Hasselblatt la Corngold, interpreţii *Metamorfozei* consideră că că această ficţiune nu reprezintă decît materializarea unei intenţii estetice: intenţia de a literaliza o metaforă ce produce o fiinţă, creatură ce divorţează total de realitatea empirică.

Intenţia artistică urmăreşte – prin intermediul metamorfozării metaforei – să afirme propria-i autonomie. Această intenţie artistică capătă valenţe negative cînd începe să se afirme prin această strategie eliptică şi obsedată care duce la metamorfozarea metaforei.

Centrul de gravitaţie al povestirii îl constituie conştiinţa lui Gregor, viziunea lui despre lume: el se consideră gîndac, vermină, nu noi îl vedem astfel prin ochii celorlalţi. În mod semnificativ, naratorul omniscient de la finalul povestirii confirmă statutul de gîndac al lui Gregor. Creatura din *Metamorfoza* nu vorbeşte sau tace tocmai pentru că ea însăşi reprezintă un limbaj, fragmentar, situat într-un vid de semnificaţie pe care nu-l poate anula. De aceea, povestirea proiectează în centrul său un semn care absoarbe propria lui semnificaţie şi ne îndreaptă într-o direcţie opusă simbolului.

Imaginîndu-se în interiorul interpretărilor simbolice şi alegorice, Corngold încearcă să abordeze problema ermetismului lui Kafka prin apel la retorica *Metamorfozei*: retorica ar servi nu numai sau nu în primul rînd la descrierea complicată a personajului şi a procesului, ci defineşte şi mobilizează tipuri de persuasiune. Insistenţa pe multivalenţa deteriorată a semnificaţiilor din textul kafkian şi pe varietatea codurilor care nu pot fi unificate conduce la formularea unui proiect critic ce sfîrşeşte prin a declara proza kafkiană tenebroasă, profund pesimistă şi deposedată de sens – motiv pentru care captivează. În aceasta ar consta magia prozei kafkiene.

Demersul lui Stanley Corngold se înscrie în linia eforturilor întreprinse de Friedrich Beißner, Martin Walser, Ingeborg Henel în încercarea de a identifica o dimensiune cheie a povestirii: punctul de vedere narativ – care nu e identic, ci doar congruent cu conştiinţa eroului, care ascunde, şi menţine, o distanţă.

Putem identifica două tipuri de interpretare: simbolică şi alegorică. La nivel simbolic, se poate observa că Gregor Samsa ramîne intact în ciuda umilirii morale. Ramîne un marginal social, viaţa sa fiind goală de orice activităţi semnificative, fără prieteni, iubire sau loialitate familială. Statutul marginal al lui Gregor este simbolic[19] – traduce înstrăinarea individului, conştiinţa umilită care perpetuează

fie golită, iar, pe de altă parte, atunci cînd el iese din acea cameră, călăuzit de *sunetul* şovăitor al viorii, şi îşi propune să se cațere pînă la gîtul dezgolit al surorii sale (care nu mai poartă nici guler, nici eşarfă de cînd şi-a pierdut situaţia socială)." Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, p. 8.

[19] Una dintre cele mai serioase analize a simbolului conţinut de *Metamorfoza* o reprezintă studiul Christinei W. Sizemore, „Anxiety in Kafka: A Function of Cognitive Dissonance", in *Journal of Modern Literature*, Vol. 6, No. 3 (Sep., 1977), p. 380: „Kafka's work reflects simultaneously a realistic and yet a dreamlike situation. At first the reader thinks he recognizes Kafkas's world as that of his own .[…] The new events contradict the reader's

înstrăinarea. Este un eşec al autosuficienţei individului. Tristeţea lui Gregor ar fi tristeţea provocată de înfrîngerea în urma suferinţelor. Metamorfoza este în primul rînd o metaforă extinsă a vieţii sale deformate.

O lectură în grilă psihologistă poate conduce la concluzia că abia cînd Gregor devine gîndac, conştientizează intenţiile care îl definesc drept schizofrenic în familie. Îşi pedepseşte familia şi pe sine însuşi asumîndu-şi o existenţă de marginal.

La nivelul lecturii simbolice, se poate identifica o continuitate a personalităţii empirice a lui Gregor Samsa cu parazitul monstruos, apoi lipsa de sens a metamorfozei în termenii intenţiilor şi efectelor extrase din experienţa ordinară; de asemenea, deficienţa şi antidotul experienţei cu care este corelată *Metamorfoza*, şi, în cele din urmă, încărcătura profetică a operei, anunţată de sfîrşitul lui Gregor şi al familiei sale[20].

Interpretarea alegorică practică lectura literală a metamorfozei, prin identificarea unei disocieri radicale care îl separă pe Gregor de gîndac. Povestirea reprezintă o experienţă haotică, centrifugală, stranie, nepămîntească. Naraţiunea se reproduce pe sine, sub forma unei alegorii, ca metamorfoză, literalitate, moarte, joc şi reducţie – toate sub semnul negativismului.

Modalitatea figurată a lui Kafka de a pleda pentru separarea literaturii de viaţă echivalează cu declararea existenţei literare în afara empiricului. Există un joc imagistic în *Metamorfoza* care instaurează o distanţă între naratorul invizibil, fantomatic şi monstrul său. Distanţa aceasta îl revelează pe Kafka situat „în afara" subiectului. Este naratorul povestirii care supravieţuieşte morţii eroului său; el poate fi acest narator pentru că deja are experienţa morţii, care este cea mai radicală înstrăinare de viaţă. Acesta este punctul în care începe jocul, un joc plin de tristeţe – înţeles ca şi trăsătură definitorie a literaturii[21]. Literalitatea este principala povară a demersului. Lectorul *Metamorfozei* se adînceşte în povestire şi adoptă perspectiva parazitului astfel încît înţelege lumea lui cuvînt cu cuvînt şi de fiecare dată: este metamorfozat în text. Aşadar proza kafkiană ar putea fi văzută ca şi competiţie între interpretările simbolice şi alegorice. În fiecare moment interpretarea simbolică semnalează, mărturiseşte contrariul cele alegorice: învesteşte sinele cu expansivitate, continuitate, semnificaţie şi perspectiva concilierii. Constituirea tragicului, conştiinţa alegorică în *Metamorfoza* include reprezentarea conştiinţei simbolice. În ceea ce ne priveşte susţinem şi ne asumăm sugestia lui Corngold, care cere prudenţă înainte de asumarea unei poziţii hermeneutice şi care susţine că identificarea celor două posibilităţi de interpretare poziţionate „combativ" nu înseamnă a le declara neapărat ambivalente sau indescifrabile, ci elemente constante care pot lumina modalitatea de articulare a metaforei în proza kafkiană.

---

understanding of reality, and yet, since they are presented with the same precise detail, the same matter-of-fact tone, and the same unexcited characters as before, the reader cannot quite dismiss these new events as mere dreams or symbols."

[20] Corngold, *op. cit.*, p. 85.

[21] *Ibidem*, p. 86.

BIBLIOGRAFIE

Bloom, Harold, *Canonul occidental*, traducere de Diana Stanciu, postfață de Mihaela Anghelescu Irimia, Bucureşti: Editura Univers, 1998

Corngold, Stanley, *Franz Kafka. The Necessity of Form*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1988

Delleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Franz Kafka – Pentru o literatură minoră*, Bucureşti: Editura Art, 2007

Emrich, Wilhelm, "Franz Kafka and Literary Nihilism", in *Journal of Modern Literature*, vol. 6, nr. 3 (sep. 1977), pp. 366-379

Nabokov, Vladimir, *Cursuri de literatură*, traducere de Cristina Rădulescu, Bucureşti: Editura Thalia, 2004

Sizemore, Christine W., "Anxiety in Kafka: A Function of Cognitive Dissonance", in *Journal of Modern Literature*, Vol. 6, No. 3 (Sep., 1977), pp. 380-388